

de la cultura que lo constituye tiene una sublimidad modesta, prudente, que hace que ni Goethe ni Mendoza toquen los extremos del sarcasmo o el lamento, iluminando el texto más bien con una sonrisa melancólica. El mundo que describe Goethe había sido visitado por la revolución francesa y los jardineros de Eduard habían aterrado a los nobles de Europa. El San Ubaldo de Mendoza ha perdido sus caciques agrarios y ha degenerado en suburbio indiferente. La *Novella* contiene una nostalgia atemperada por la conciencia de que el pasado no era mejor para todos aunque contuviera también para algunos dignidad, pasión y belleza. De ahí la fuerza de una narración tan escueta como *El año del diluvio*, pues tiene la alusión mágica de la hoja seca de un verano memorable, una hoja de la cual no queda sino la nervadura y los recuerdos que evoca.

Washington University in St. Louis

RANDOLPH D. POPE

Luis Mateo Díez, *El expediente del naufrago*, Madrid, Alfaguara, 1992, 331 pp.

*El expediente del naufrago* es la novela más compleja y difícil de las cuatro que componen la importante obra de Luis Mateo Díez. Pero esta novela exige un lector cuidadoso, experto, y diría que respetuoso, que debe poner en la lectura tanto esmero y vigilancia como el novelista ha puesto en su elaboración. Fermín Bustarga, protagonista y narrador de la obra, indica al comienzo uno de los hilos importantes que la componen: «De todo guarda el Archivo memoria, pero pocos son los recuerdos que se pueden rescatar» (11). Fermín trabaja en el Archivo municipal de una dormida ciudad de provincias y en ese Archivo descubre un día un mensaje que Alejandro Saelices, poeta de juegos florales y antiguo empleado del Archivo, ha dejado escondido entre unos legajos. En ese mensaje Saelices confiesa que, junto a su obra «floral» (p. 20) de concursos oficiales, tiene una obra «verdadera,» secreta, mucho más profunda, que él ha escondido al azar entre los legajos del archivo por creer que la mejor forma de perfección es el olvido (p. 21), aunque en el mensaje Saelices da instrucciones para encontrar uno de sus poemas. Fermín, también él poeta, emprende una doble búsqueda, de la obra (verdadera) y la persona de Saelices a tra-

vés de sus conversaciones con antiguos empleados del Archivo, con otros poetas de la ciudad que pertenecieron a un gremio cuyo líder espiritual era Saelices, y, finalmente, por medio de su relación con la misma hija de Saelices:

Una urgencia, casi física, me abocaba a ampliar el conocimiento de su persona [de Saelices], arrastrado por la terca fascinación que provenía de aquel escrito y de aquel poema que tan íntimamente me habían dañado. Porque esa era la verdad y de ella tardé en ser consciente: había un daño, emotivo y sentimental, derivado del hallazgo, un perjuicio acompasado a la turbadora obsesión que me dominó. En mi fascinación existía un componente de ingenuidad, muy propio de mi juventud, y yo sentía que la voz de Saelices me estaba requiriendo, que su mensaje era una llamada desde esa resignación dolorosa que denotaban sus nalabras. desde la lucidez del olvido (33-34).

En la novela hay tres planos temporales de importancia. El primero correspondería a los alrededores del año 1947, fecha en que Saelices data su mensaje (p. 18); en el segundo, correspondiente a 1967 (p. 34) se desarrolla la acción de la novela (que consiste en la búsqueda de la obra y de datos personales acerca de Saelices), que transcurre en esa «juventud» a la que alude el narrador; el tercero, finalmente, corresponde al tiempo en que Fermín narra la novela, y toma lugar en un hoy temporal que no se identifica. A primera vista la novela trata de ese mundo precario de poetas de juegos florales: de sus ideales, de sus aspiraciones, de sus rencillas. En este sentido, la obra se compone de los diversos puntos de vista que esos personajes van arrojando sobre la figura de Saelices, sin que se imponga una imagen clara ni una opinión que predomine. En este nivel temático el debate se centra alrededor del legado y la lección de Saelices —de la relación entre vida y obra—: de si la primera debe fundirse con la segunda (opinión de uno de los poetas del gremio, Néstor Villada) (pp. 145-46), de si la obra debe estar al servicio de la vida (postura mantenida por otro poeta, Barroso) (p. 146); o, como opina Irina, compañera de otro de esos poetas: «Es que debe ser duro ... saber que lo que somos de nada sirve a lo que hacemos, tomar conciencia de que la vida y la obra pueden discurrir sin corresponderse, que hasta de la negación de una y otra surgen, a veces, los mejores logros. Todavía no he conocido a nadie del gremio cuyos versos me parezcan superiores a

su existencia, y algunos son bien poca cosa» (139). Estos poetas locales resultarían ser la personificación de los últimos vestigios del romanticismo y la bohemia y, como tales, están compuestos de una mezcla desigual de lo sublime y lo grotesco. Como grotescos los representa el (mal) pintor Tolibio Cifuentes, en su «Cielo de los Malos Poetas» presidido por un Pantócrator al que sirve de modelo Saelices (pp. 196-201). El mejor representante de ese sublime/grotesco lo sería Sento Sentines para quien «la obra adquiere su sentido más puro, más propicio, como acto secreto y, al fin, el mayor secreto de la misma se alcanza en el extremo no ya de la voz sino del corazón de quien la hace. Sabiendo que esto es una quimera y que la belleza es lo único que justifica la vida, y la posteridad algo siempre indigno» (166). Muy adecuadamente, Sentines escribe sus poemas con una letra minúscula que resulta completamente ilegible. Más allá de las vicisitudes que atañen a estos poetas de juegos florales, y en un plano más general, *El expediente del naufrago* trata del sentido que pueda tener escribir e interpretar la obra literaria: quién es el que escribe, y para qué y para quién se escribe; quién interpreta y para qué y para quién se interpreta. Las respuestas que demos a estas preguntas van a configurar una noción determinada de la memoria, palabra en que se resume este nivel más abstracto. La novela revierte una y otra vez hacia consideraciones sobre la memoria, y no sólo acerca de la memoria infiel, interesada o parcial de los testigos que le pueden ayudar a rescatar la persona de Saelices (pp. 52, 59, 69, etc.), sino sobre todo acerca de la (in)necesidad y el destino de la memoria. De ahí que el Archivo sea la imagen central que domina la novela («De todo guarda el Archivo memoria, pero pocos son los recuerdos que se pueden rescatar»). El Archivo guarda memoria completa de todo, pero precisamente su comprensividad lo convierte en inútil y agobiante («...el Archivo navega varado en la simulada inmortalidad de su deforme memoria, y a nosotros sus servidores nos hace más efímeros, mientras él alcanza la fosilizada supervivencia que sólo el olvido y la incuria procuran») (p. 18): la mejor memoria, la más completa, resulta ser el lugar perfecto para jugar al azar y al olvido, y de ahí que Saelices elija el Archivo como lugar idóneo para «alcanzar la perfección del olvido» (p. 21). Por otra parte, la inutilidad de la memoria alcanza su contrapartida figurativa en las abundantes imágenes de encierro y estatismo que abundan en la novela: el Archivo, el barrio de la Estación (donde Saelices vivió),

el barrio de Vulcano (donde vive su hija), los numerosos bares de esos dos barrios, y, en general, todos los espacios donde transcurre la acción, son representados como laberintos (p. 93) o entramados circulares (173), espacios donde la conciencia peligra y la memoria muestra sus miserias. El ejemplo perfecto en este sentido lo constituye el cine Lesmes, lugar casi en ruinas en cuyos sótanos laberínticos, donde quedan vestigios de un asentamiento romano, viven Tolibio y Eloísa, dominados por una pasión malsana. Tolibio resume para Fermín el destino de la memoria:

Ya ve la huella de esos paganos [los romanos] presuntuosos... Estas zahurdas que los siglos reducen a la miseria de un laberinto, debajo de un puto cine de barrio. Todo un imperio para esta memoria secreta y maloliente...  
... Ahí arriba —señaló—, en la pantalla del Lesmes, las más ridículas legiones, un tecnicolor penoso y un vestuario de guardarropía, han pisoteado esa memoria. Y le juro que eso es lo único que me gustó de este invento de pacotilla que, cuando reconstruye el pasado, lo degrada hasta hacer verdadera la mentira en que estriba. Roma era de cartón piedra (193).

Esta es, en última instancia, la lúcida visión de la memoria que nos ofrece esta novela estremecedora e inquietante: memoria fósil e inútil del Archivo, memoria degradada del imperio. Y en esos espacios donde el pasado sobrevive sobre todo como olvido, encuentran suelo propicio y necesario la deformación y la mentira.

University of Massachusetts

ÁNGEL G. LOUREIRO